
LAURO OLMO EN LA DÉCADA DEL REALISMO*

Ángel BERENGUER
(Universidad de Alcalá)

Socialismo y cultura: Lauro Olmo en la tradición del teatro político

Durante los años 50 se desarrolla y afirma el realismo social en la literatura dramática española. Los éxitos, ganados a pulso, de Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre que, en medios dispares y con orientaciones distintas, habían conseguido imponer un lenguaje teatral relacionado con el presente nacional y sus conflictos, abonaron el camino tanto a Lauro Olmo como a sus compañeros de la siguiente generación realista. Todos están formando su estilo en aquella década y durante aquellos mismos años emprenden su aventura creadora. Como sus coetáneos todavía y también desconocidos, Lauro Olmo busca una fórmula expresiva propia y genuina. Por ello, el autor de *Doce cuentos y uno más* practica la narración durante aquella década y, esporádicamente, escribe dramas.

Frente a la educación superior de Buero y Sastre, surge la autoeducación de este golfo de bien. No debe olvidarse que es, precisamente, esa frescura bien trabada y auténtica la gran novedad aportada por Lauro Olmo al teatro de su tiempo, y que en ella está uno de los elementos más evidentes del sorprendente éxito de *La camisa*. En realidad, se trataba de una elaboración estética nacida de una voz que se desprendía directamente del ambiente que el autor recreaba en el escenario.

Por otra parte, Lauro Olmo aparecía uniendo los posibles antagonismos, cada vez más evidentes, surgidos entre lo que llamaremos el «modo Buero» (más técnicamente

* Este artículo forma parte de la "Introducción" a *La camisa. El cuarto poder*, de Lauro Olmo, edic. de Ángel Berenguer, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, nº308, 1984, pp.22-35.

conocido por «posibilismo») y la «actitud Sastre» (o «imposibilismo»). Evitándose (dentro de lo posible en un ambiente tan cerrado como el que nos ocupa) tener que tomar partido, Olmo se sale por la tangente del conflicto con su nuevo lenguaje (no ausente en algunos parlamentos de *Historia de una escalera*), su peculiar recuperación de una tradición dramática (más por afinidad expresiva que ideológica), y su nueva representación de un ambiente popular. El resultado es *La camisa*: un producto genuino e irrepetible por su carácter de obra que representa rica y adecuadamente toda una época, desde la óptica de un sector, generalmente mudo, de la sociedad.

Como ya hemos señalado, desde 1950 (año en que produce *Casa Paco*) Lauro Olmo practica la literatura escribiendo sobre todo narrativa. Sus cuentos y novelas le afirman el estilo y traspasa, en varias ocasiones, los umbrales del teatro. Técnicamente, y ya desde aquellos años, el autor de *La camisa* ejercita y conoce su modo de expresión, que nace y desarrolla en los cauces del realismo social, por entonces imperante en los medios intelectuales que frecuenta Lauro Olmo. Se reúne, con otros escritores, en los círculos más cercanos al Partido Comunista, del que unos son verdaderos militantes sin carné, otros compañeros de viaje y, algunos, afiliados o ex miembros.

El mismo autor reconoce que, por aquellos años su conocimiento del marxismo científico era nulo. Le eran familiares las líneas generales de aquel pensamiento gracias, sobre todo, a las publicaciones clandestinas del PCE. En su caso personal todo aquello era lluvia sobre mojado. La biografía de Olmo está llena de factores que hacían al autor parte inseparable del cuerpo social en que más eco producían las tesis comunistas. Esta información sobre sus bases ideológicas y políticas tiene enorme pertinencia en la lectura que proponemos de su obra.

Probablemente sin saberlo, Lauro Olmo está introduciendo su actividad creadora en un amplio movimiento de vieja tradición europea, que encontró cierto eco así en nuestra literatura dramática, como en el desarrollo de círculos teatrales, entre los obreros de nuestras grandes ciudades desde principios de siglo. A diferencia del movimiento alemán que encarnó el ideal Socialista del teatro para el pueblo (la *Freie Volksbühne*, fundada en 1890)¹ la producción escénica de carácter social (que defendía tesis cercanas a socialistas y libertarios) se dedicó en España más a la defensa de los nuevos objetivos políticos, que a la creación de un movimiento amplio y eficaz capaz de llevar la cultura más libre a un público inmensamente mayoritario².

¹ Véase el excelente libro de Cecil Davies, *Theatre for the People*, Austin, Texas, University of Texas Press, 1974.

² Para el final del siglo, hemos tenido en cuenta el documentado libro de Jesús Rubio Jiménez, *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Pórtico, 1982. Permitaseme citar *in extenso* algunas de sus conclusiones: "La producción teatral anarquista y socialista, bastante escasa estos años, no superó el maniqueísmo melodramático. Tan sólo algunos dramaturgos anarquistas catalanes -Iglesias, Cortiel y Brossa- conocieron con cierta amplitud la renovación

El hecho es que se produce una disociación evidente entre intelectuales (si salvamos la escasa nómina de socialistas provenientes de profesiones universitarias, siempre tan comedidos en su atención a los temas de creación y cultura) y militancia ideológica radical³. Probablemente hay que buscar la explicación de esta separación entre cultura y socialismo en no pocos de los factores históricos contradictorios que coincidieron con la crisis finisecular. Algunos de ellos han sido ampliamente estudiados (porque influyeron en la creación del llamado «espíritu del 98») en lo que los relaciona con el radicalismo de Costa. No insistiremos aquí mucho más en la cuestión, pero sí nos parece importante señalar el radicalismo más o menos exacerbado del ambiente político cultural del momento, así como el evidente conservadurismo de las técnicas dramáticas empleadas tanto por los autores «sociales», como en las obras de dramaturgos más

teatral europea y, en sus dramas, procuraron seguir sus pautas... La "gente nueva" y luego "los jóvenes del 98", tanto modernistas como noventaiochistas, caso de admitirse tan controvertida y poco clara distinción, se ocuparon mucho del teatro. Su consideración de su función social fue poco clara y defendieron un teatro sociológico, pero también un teatro en el que lo puramente estético tuviera un valor en sí... Durante los primeros años de la década 1890 a 1900, predominó la primera tendencia, pero en los últimos, al acentuarse el personalismo de los escritores, lo sociológico perdió terreno. Las ideas de Zola fueron al principio su *catecismo*, pero progresivamente se enriquecieron con las de los autores nórdicos, las de los simbolistas y, ya hacia 1900, con las de algunos nuevos dramaturgos franceses e italianos. Su zolaismo inicial, con todo, se hallaba lastrado de elementos procedentes de la dramaturgia neorromántica de Echegaray y su crítica social debe no poco a la literatura satírica y periodística" (página 232).

³ De la necesidad de una acción política militante en el campo de la producción cultural, no hay rastro en las actas de los congresos del PSOE y todo queda en manos de la Escuela Nueva a partir de 1913-1914, cuando pasó a denominarse Centro de Estudios Socialistas. Pero ello no implicó una mayor práctica de acción cultural socialista a través de creadores cada vez más alejados de la estructura socialista de partido. Esas relaciones (aun a pesar de puramente superficiales y tan recelosas) han sido aludidas por Tuñón de Lara en su *Medio siglo de cultura española* (Madrid, 1970, pág. 170) de una manera muy evocadora: "Empezaron los cursos el 15 de enero en la Casa del Pueblo (excepto en el de Dibujo, que se daba en el Centro Socialista del Sur). La inauguración fue una clásica velada literaria, como tantas otras: Joaquina Pino y Ricardo Simo Raso representaron el sainete de los hermanos Quintero *Los chorros del oro*. El mismo Jacinto Benavente leyó un cuento titulado *Por qué no bebe Juan*, Ricardo Calvo (entonces primer actor joven en el teatro Español) leyó poemas de Zorrilla y Lucrecia Arana lució su voz de magnífica cantante. Hasta ahí todo era incoloro en el plano de la cultura. Sólo había el hecho social de aquellas clases que se dieron, con éxito de público, durante los cuatro primeros meses de 1911. Un sector del movimiento socialista no miraba con buenos ojos aquella presencia "intelectual". Por eso, el Comité Nacional de la UGT, en su reunión del 13 de abril de 1911, negó el ingreso en la misma a la Escuela Nueva".

influidos por la tradición dramática nacional y el reclamo del negocio teatral⁴.

En este contexto hay que recordar el severo juicio de don Manuel Azaña sobre Joaquín Costa y su andadura histórica:

Estas vacilaciones de Costa tienen por fondo su pesimismo radical y su recelo de la democracia... Unos por anarquismo; otros por casticismo agarbanzado, que siempre están soñando con el reinado de Isabel «La Católica», casi ninguno confía en la organización de las fuerzas populares. Costa quería que se hiciese una revolución, pero poniéndola en buenas manos⁵.

El asunto se complica si observamos que se ha venido manteniendo cierta relación (más bien coyuntural y de superficie, a nuestro entender y según muestran la vida y obra de los autores noventayochistas) entre la llamada «juventud del 98» y el socialismo militante de la época⁶.

Este juicio curioso, que pretende recuperar los años mozos de la «gente nueva» en aquel controvertido final de siglo, para la causa del socialismo, parece motivado por la falta de perspectiva internacional con que (en algunos casos, muy sorprendentemente) nuestra crítica se enfrenta al estudiar los años de la crisis española.

Para seguir citando un fenómeno de verdadera importancia europea, recuérdese de nuevo el de la *Volksbühne* a que ya nos hemos referido. No hay paralelo en España ni creadores, críticos, autores (y, sobre todo, gestores) de la envergadura y compromiso de Otto Brahm, Wedekin o Piscator.

El teatro, como la política y el arte, se mantiene en aquella España en un nivel de pura subsistencia comercial. La controversia creada por Galdós en alguno de sus estrenos, es un fenómeno aislado que surge como acción política y genera cierto rechazo por su pretendida baja calidad dramática. Tanto que hasta hoy llega ese lugar común cuando se habla del don Benito dramaturgo⁷. Es verdad que existe y persiste un «teatro

⁴ Véase mi capítulo «El teatro hasta 1936» (en *Historia de la Literatura Española*, vol. IV, 3ª ed., Madrid, Taurus, 1980).

⁵ Véase *Historia social de la Literatura española*, II. Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas, Iris M. Zavala, Madrid, Castalia, 1981, pág. 200. Los autores de este libro reflexionan sobre el mismo problema que nos interesa aquí (IV-3). Curiosamente adoptan una idea también nacionalista al comparar nuestra historia literaria y social con el fenómeno latinoamericano, insistiendo así en una nueva fórmula de nacionalismo transhispano, mientras que olvidan relacionarlo con los logros del socialismo cultural militante europeo del momento.

⁶ Véase *Historia social de la Literatura española*, II, págs. 226 y siguientes.

⁷ Nótese cómo Ruiz Ramón en el primer volumen de la primera edición de su *Historia del Teatro Español* (Madrid, Alianza, 1970) habla de Galdós como autor decimonónico. En su edición actual (Cátedra) no aparece tampoco en este siglo, a pesar de haber escrito y estrenado

social» hasta la II República, pero es más deudor del drama postromántico español que coetáneo de la nueva sensibilidad social acunada por la *Volksbühne*, como ya señaló José Yxart:

Con aquella inesperada y deslumbrante resurrección (... del drama neo-romántico...) se interrumpen las tentativas de Enrique Gaspar, con *Las circunstancias* (1867), *La Levita*, *D. Ramón* y *El Sr. Ramón* (1868), *El estómago* (1871), y la misma tendencia de Tamayo, en obras como *Los hombres de bien*: últimos ejemplares del periodo anterior, donde se acentúa el propósito de romper con las convenciones aceptadas, comunicar semblante de vida, movimiento de realidad, a los caracteres y la acción, dar un nuevo paso en el uso de la prosa hablada, del lenguaje usual, y ahondar más en los conflictos íntimos de nuestra época, hasta incurrir en cierta crudeza cáustica, en la sequedad y aridez que suele ser el defecto de la escuela. El neo-romanticismo que sobreviene de golpe suspende aquel movimiento de avance; cuando intenta continuarlo en el fondo, o en los asuntos elegidos, de tal modo lo altera en la forma, y a tal punto se extravía y aleja de él, que cuesta trabajo reconocerle⁸.

Este fenómeno que consiste en la recuperación del lenguaje escénico europeo, se acentúa posteriormente en nuestro teatro y se convierte en mal endémico del mismo. En esta amplia tradición hay que situar los descalabros empresariales de los autores renovadores que, en este siglo, han intentado acceder siempre a la escena comercial (aunque el intercambio de intereses lo promueva uno u otro gobierno) de nuestros teatros.

Frente a esa tradición (y probablemente impulsados por los ejemplos que conocen durante su exilio europeo) se alza la nueva política «cultural» de la izquierda socialista española, impulsada por las tesis del PCE durante la época en que se inicia el joven Lauro Olmo⁹.

la práctica totalidad de su obra dramática a partir de 1900.

⁸ José Yxart, *El arte escénico en España*, vol. I, Barcelona, Imprenta «La Vanguardia», 1894, pag. 66.

⁹ La experiencia teatral de la Guerra Civil española es, sin duda un elemento importante de cohesión según han visto Marrast, Bilbatúa y Monleón entre otros. Pero no debe olvidarse que era el signo de la época y que en lugares tan remotos como la ciudad de Nueva York, se hizo más y con más rigor que entre nuestros profesionales de la escena. Véase el libro de Morgan Himelstein, *Drama was a weapon (The Left-wing Theater in New York, 1929-1941)* (Nueva York, Rutgers University Press, 1963), donde se exponen las tácticas políticas y estéticas de aquel movimiento, abortado en 1941 y en el que participaron y se formaron creadores de primera fila como Elia Kazan y Lillian Hellman. Sin duda el contexto era diferente al español, como también lo era la tradición del compromiso político de los creadores, a veces importado de Alemania o Italia por los emigrantes.

Efectivamente, no pocos autores – y no solamente dramáticos – que están empezando con los años 50, utilizan la literatura como «arma», tanto en su tradición social de entre siglos y el bélico compromiso de las letras durante la Guerra Civil, como en el contexto de la resistencia política al franquismo que, por aquellos años, animaba a los círculos del Ateneo frecuentados por nuestro autor en Madrid. No debe olvidarse que a partir de 1955

el ambiente estaba más cargado, no sólo en los medios universitarios y culturales (impresionante manifestación en octubre cuando muere Ortega y Gasset, poesía comprometida de Blas de Otero y Celaya con *Pido la paz y la palabra* y *Cantos iberos* respectivamente, realización por Barden de la cinta *Muerte de un ciclista*, Informe del rector Lain al Gobierno sobre la situación espiritual de la juventud universitaria; contando con el patronazgo del mismo Lain se empezó a organizar un Congreso de Jóvenes Escritores Universitarios)¹⁰...

En realidad, todo lo que antecede no es sino una continuación del radicalismo que conduce a practicar la literatura social a la inmensa mayoría de los autores progresistas. Si exceptuamos a los escritores postistas –que intentan una aventura surrealista de la que sólo sobreviven Arrabal y Ory –, poco queda al margen de la enorme ola realista. De todos modos, no pocos postistas acaban en las aguas de la poesía social en los años 50, cuando el movimiento se da por finiquitado, según he señalado en otro lugar¹¹.

El realismo social en los años formativos de Lauro Olmo

La apuesta social por lo que, en términos muy generales, hemos denominado realismo, apunta ya de una manera clara (tanto en el teatro como en la novela), durante los años 40, pero es la década siguiente, la que consagra a una nueva generación de narradores jóvenes entre los que hay que colocar a Lauro Olmo, a pesar de que no aparezca en la lista que recogemos del profesor Corrales Egea:

citaremos los más significativos entre esos novelistas de la promoción mediosecular, indicando entre paréntesis la fecha de nacimiento de cada uno de ellos, por orden cronológico: Armando López Salinas (1925), Antonio Ferres (1925), Carmen Martín Gaité (1925), Jesús Fernández Santos (1926), Ana María Matute (1926), José M. Caballero Bonald (1926), Rafael Sánchez Ferlosio (1927), Juan García Hortelano

¹⁰ Manuel Tuñón de Lara, «La sociedad y las instituciones», en *Historia 16*, XXIV extra, Madrid, diciembre de 1982, pag. 125.

¹¹ Véase mi Introducción a *Pic-Nic, El Triciclo, El Laberinto*, Fernando Arrabal, Madrid, Cátedra, 1979.

(1928), Alfonso Grosso (1928), Juan Goytisolo (1931), Juan Marsé (1933), Luis Goytisolo Gay (1935)...¹².

El autor de *La camisa* se inicia con los autores citados por el también novelista del grupo Corrales Egea. El futuro dramaturgo está en la misma línea y se forma en el mismo caldo de cultivo y, con

ese grupo, presentará bastante homogeneidad, adoptando (...) actitudes muy semejantes frente a los problemas principales de la literatura, de la existencia, del escritor¹³.

El compromiso con la realidad adquiere entre ellos carta de naturaleza y coincide plenamente con la tesis (elaborada en el V Congreso del PCE, en noviembre de 1954) del *frente nacional antifranquista*, en lo que se refiere a la creación literaria. Se trataba de enfrentarse a ella iluminando, en el terreno de la creación imaginaria, los aspectos más oscuros de la convivencia social. A partir de esta actitud se comprenden mejor las características que otorga a este grupo de autores el profesor Corrales Egea:

las mismas causas les mueven a escribir; idéntica misión se atribuyen. Todos ellos escriben por algo y para algo; todos consideran la literatura, en primer lugar, como medio de comunicación, y no como fin en sí misma, esforzándose en desvelar y revelar – a través de ella – la realidad viva y actual del país, de la que quieren testimoniar ante el lector, para que éste, colocado ante la realidad desvelada por el novelista, tome conciencia de su propia situación y adopte un comportamiento. Todo ello, realizado de la manera más objetiva posible, sin la intervención aparente del autor, según una elaboración, un procedimiento que ha sido designado como realismo objetivo o realismo objetivista, y por ello mismo crítico¹⁴.

A lo que precede, añade otras notas características el mismo autor, que pueden resumirse en: a) novelística *abierta* a la vida diaria; b) *sensible* al acontecer exterior; c) *antievacionista*; d) *preocupada*, y, e) *comprometida* tanto con el país que la produce como con la transformación sociopolítica del mismo. Para llevar a cabo su objetivo emplean una técnica literaria

que se distingue por el predominio de la sobriedad frente al juego literario; la sencillez frente al ornamento; preferencia de la expresión concreta y directa frente a la imagen, el

¹² José Corrales Egea, *La novela española actual*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971, pag. 57. Pueden verse las páginas 132 a 137 en referencia a Lauro Olmo.

¹³ José Corrales Egea, *Op.cit.* pag. 57.

¹⁴ José Corrales Egea, pag. 58.

rodeo metafórico o alusivo...¹⁵.

Todo lo que precede podría aplicarse al teatro, como resulta evidente de algunas declaraciones que se encuentran en un *Manifiesto* (publicado en *La Hora*, en octubre de 1950 por el Teatro de Agitación Social de Alfonso Sastre y José María de Quinto) donde se recogen las mismas ideas, aunque de una manera más solemne.

Las preocupaciones de Sastre al respecto se remontaban a la mitad de los años 40, cuando formó parte del colectivo Arte Nuevo¹⁶. Entre una y otra declaración se produjo (en él y en otros), una más clara inclinación por la lucha revolucionaria, organizada en las filas comunistas. Ello rompió aquel primer grupo entusiasta e inconformista. El asunto no deja de tener importancia si repasamos los peligros evidentes que, ya de por sí, acechaban a los escritores comprometidos, de alguna manera, con opciones propias de la oposición al régimen.

Si el grupo no era abundante, tampoco fue consistente y se disgregó tanto por el doctrinarismo de unos, como por el desencanto de otros. Algunos se acercaron a la gran corriente de la Literatura Social y otros se fueron alejando hacia el conservadurismo más radical, como ocurrió con Alfonso Paso. Pocos (si alguno) se dedicaron simplemente a buscar y crear una organización sólida e imaginativa, para ese teatro de agitación con que soñaban. Probablemente en ello influyó la tradicionalmente tibia voluntad militante de algunos creadores españoles, patente ya en sus abuelos, según hemos venido viendo. Esta tarea de "estructurar la agitación teatral" quedó para la generación posterior que fue la primera en organizarse¹⁷.

¹⁵ José Corrales Egea, pág.60.

¹⁶ Sastre calificó así aquella experiencia: "Arte Nuevo surgió en 1945 como una forma —quizá tumultuosa y confusa— de decir «no» a lo que nos rodeaba; y lo que nos rodeaba, a nosotros que sentíamos la vocación del teatro, era precisamente el teatro que se producía en nuestros escenarios. Si algo nos unía a nosotros, que éramos tan diferentes (José Gordon, Alfonso Paso, Medardo Fraile, Carlos José Costas, José Franco, José María Palacio y yo, entre otros), era precisamente eso: la náusea ante el teatro burgués de aquel momento". (Alfonso Sastre, *Teatro*, Madrid, Taurus, 1964, págs. 5-56.)

¹⁷ De ello —y con más años de retraso que los deseables— se encargó el Teatro Independiente. Hay que notar, de todos modos la suspicacia de los autores para meterse en el movimiento y las no pocas nuevas vocaciones que se ataron al carro del teatro como arma, sin más equipo que su buena voluntad y optimismo juvenil y cierto interés por el desclasamiento, que les produjo la falta de perspectivas para la juventud obrera en la era de Franco. De hecho, todo ello resulta más relevante ahora, según los pobres resultados que produjeron tantos vendavales. Muchos lamentan el relativo fracaso, como el mismo Ruiz Ramón. Otros viven ahora de él. Queda, sin embargo, en el enorme haber de este grupo generacional del 68 su compromiso militante que (como grupo) es original en nuestra literatura, aunque no le falten antecedentes aislados, como el mismo Alfonso Sastre y el «redescubierto» Brecht. Se quedaron algunos con

Aunque Buero Vallejo se ha distinguido siempre de los distintos grupos más o menos generacionales, también compartió, en líneas generales, la fórmula estética que venimos señalando y navegó en las mismas corrientes morales que sus coetáneos de los que, en algunos casos fue guía y, en ocasiones, antagonista. Así lo señala Ricardo Doménech: su

preocupación de signo primordialmente ético en parte resulta explicable al considerar cuál es el momento social e histórico en que el autor escribe: a partir de – y también a pesar de y, en otro sentido, a causa de – las ruinas materiales y mortales de nuestra última discordia civil. El tema de España está, perceptible incluso, de una manera mediata y fundamental, en estas acabadas pinturas de la sociedad española de este tiempo, que se titulan *Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta*, *Las cartas boca abajo* y *El tragaluz*¹⁸.

No sólo los dramaturgos, sino todos los intelectuales están presentes –aparezcan o no– en una fuente inapreciable para comprender el medio en que se movía Lauro Olmo durante aquellos años madrileños de 1950: el relato autobiográfico de Jorge Semprún que ganó el premio Planeta 1977, *Autobiografía de Federico Sánchez*. Más que muchos informes sobre la actividad del PCE en los medios intelectuales, el relato del escritor ex dirigente de aquel partido, recrea el ambiente y las preocupaciones socioestéticas de aquella generación:

tengo en mi mesa, por ejemplo, un número de *Cuadernos de Cultura* de comienzos de los años cincuenta. Es un número enteramente dedicado a la poesía. De la presentación extraigo las siguientes líneas, muy típicas de la fraseología de la época. «Nos encontramos ante un nuevo resurgir de la poesía española, de una poesía de combate, de una poesía que exalta la lucha por la vida. Hoy lo que vive, lo que crece, lo que tiene un mañana –y no sólo un ayer– es el pueblo, es la clase obrera, es el Partido Comunista»¹⁹.

Por sus páginas se pasean nombres que son clave tanto de la compleja organización que él mismo estableció en Madrid y cuyos componentes eran (también algunos) amigos de Lauro Olmo, como de otros intelectuales ligados al PCE: Jesús López Pacheco,

la letra del autor alemán y olvidaron su espíritu, lo que explicaría el escaso fervor creativo promovido por sus hallazgos, y el forzado compás de espera en que han sumido a nuestro teatro. Aquellos años no fueron fáciles, si tenemos en cuenta que al fervor militante socialista del *Volksbühne*, hay que contraponer en estos años la desconfianza por la estructura del partido que animaba a los creadores del Teatro Independiente, en lo que, también, se separan de sus predecesores inmediatos.

¹⁸ Ricardo Doménech, *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1973, pág. 70.

¹⁹ Jorge Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta, 1977, pág.20.

Enrique Múgica, Julián Marcos, Javier Pradera, Ramón Tamames, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Sánchez Dragó y un largo etcétera. Tanto desde el punto de vista de la historia partidista que recoge, como por su perspectiva del discurso imaginario (recreando la atmósfera de la época), el libro de Semprún es, también, una prueba importante de las últimas estribaciones literarias de aquel realismo.